





## La nave di Teseo





# Letteratura permanente

## Poeti, scrittori, critici per Giorgio Ficara

A cura di I. Candido, C. Fenoglio, R. Palumbo Mosca,  
G. Ricca, D. Santero



La nave di Teseo



© 2022 La nave di Teseo editore, Milano

ISBN 978-88-346-1086-2

Prima edizione La nave di Teseo maggio 2022

## Sommario

- 11 Introduzione
- 17 *In limine. Quattro poesie per Giorgio Ficara*  
19 Paolo Febbraro, *Il sapere critico*  
20 Jonathan Galassi, *Words. Una traduzione da Montale*  
22 Enrico Testa, *Due*  
24 Alba Donati, *Pieni poteri agli umanisti*
- 27 L'educazione del critico: memorie e ritratti  
29 Alfonso Berardinelli, *Critica e stile*  
35 Massimo Onofri, *Giorgio Ficara: un ritratto e due libri*  
44 Daniele Santero, *Ritratto d'uomo con libro.*  
*Critica e autobiografia*  
56 Elisabetta Rasy, *L'autoritratto impossibile*  
59 Mario Baudino, *Il critico scrittore*  
67 Franco Cordelli, *De nihilo et tenebris.*  
*Un racconto per Giorgio*  
75 Giuseppe Conte, *I molti libri di Riviera*  
83 Alessandro Piperno, *Amicizia e rivalità*
- 97 Cantare l'alba  
99 Walter Meliga, *L'alba di Giraut de Borneill dalla Provenza all'Italia*  
117 Carlo Ossola, "Tentavit Deus Abraham":  
*tre chiose dantesche*  
127 Teodolinda Barolini, *The One and the Many*  
*as Philosophical and Narratological Key to Paradise*  
152 Sabrina Stroppa, "Non è, Donato mio, gran cosa il vivere."  
*La consolatoria di Petrarca a Donato Albanzani*  
*per la morte del figlio (Sen. X 4)*

- 160 Giulio Ferroni, *Petrarca: la bellezza dimenticata*
- 175 Bernhard Huss, *Si può affrontare razionalmente una pandemia? Petrarca sulla peste*  
(De remediis utriusque fortune 2.91)
- 187 Luigi Ballerini, *Meglio di tutto le anguille. Per Giorgio Ficara, con allegria (e nostalgia losangelena)*
- 199 Igor Candido, *Mulier ficta: la creazione del personaggio femminile da Dante a Manzoni*
- 213 Viaggi, lettere, notizie tra Rinascimento e Settecento
- 215 Amedeo Quondam, *Milano, 6 ottobre 1499.*  
*Una giornata da raccontare*
- 227 Paolo Cherchi, *Giulio Antonio Brignole Sale: Sesto Tarquinio e lo stupro di Lucrezia*
- 240 Lina Bolzoni, *Le passioni delle gocce d'acqua: la descrizione della vita delle piccole cose fra Bruno e Campanella*
- 251 Gino Ruozi, *Flaiano e Casanova, il virile rimpianto del tempo che sta passando*
- 261 Emanuele Trevi, *Una lezione di libertà*
- 266 Gilberto Pizzamiglio, *Il viaggio "gulliveriano" di Scipione Bonifacio nella Venezia della caduta (1799)*
- 279 Massimo Ciavolella, *Samuel Sharp, l'Italia del Grand Tour e la difesa degli italiani di Pietro Calepio e Giuseppe Baretta*
- 297 Gian Luigi Beccaria, *Segni di punteggiatura*
- 307 Un'idea di modernità tra storia e natura
- 309 Roberto Gilodi, *Forma e poesia nel Romanticismo di Jena*
- 325 Chiara Fenoglio, *Voce del vero e voce del bello: il sogno di un'altra natura in Leopardi*
- 336 Salvatore Silvano Nigro, *Attentato in biblioteca*
- 340 Giulia Ricca, *Infelice chi legge. Anna, Kitty, Lucia e la morale del romanzo*
- 355 Laura Nay, *La "degenerazione" del "modello": Francesco De Sanctis, i "discepoli" di Manzoni e "il mondo delle donne consuete"*
- 370 Pasquale Sabbatino, *Gli scrittori della "nuova Italia" nella Storia della letteratura italiana di De Sanctis*



- 385 Stili del Novecento e oltre
- 387 Eraldo Affinati, *Il Notturmo di Gabriele D'Annunzio*
- 397 Rocco Rubini, *L'innocenza di Ungaretti... e la nostra (di allora)*
- 409 Raffaele Manica, *Occasioni per Montale*
- 422 Clara Allasia, *Casanova e l'“intasamento verbale” di Straccafoglio 16*
- 441 Enrico Mattioda, *Allegoria di famiglia in Lalla Romano*
- 451 Raffaello Palumbo Mosca, *Fuori e dentro il ring: la narrativa di Antonio Franchini*
- 463 Vittorio Coletti, *Poeti per vocazione, narratori per professione*
- 479 **Confini: la Francia e la Liguria**
- 481 Dario Cecchetti, *Perrault tra folclore e salotto*
- 496 Frédérique Dubard de Gaillarbois, *“Il y a tout un livre à faire sur Machiavel.” Machiavel et Barbey d'Aurevilly*
- 509 Gabriella Bosco, *Barthes, 1980*
- 518 Massimo Bacigalupo, *Poeti angloliguri e altri di oggi*
- 531 Giuliana Adamo, *Custode di voci: Paolo Bertolani*
- 542 Enrico Fenzi, *Per Erminio Ferrari, uomo morale e scrittore*
- 565 Antonio Franchini, *Salvaguardare*
- 573 Ernesto Ferrero, *Altre Riviere*
- 583 Raffaele La Capria, *La Liguria insegue l'orizzonte*
- 587 **Bibliografia finale complessiva**

Chiara Fenoglio  
*Voce del vero e voce del bello:  
il sogno di un'altra natura in Leopardi*

Sospeso tra *sic et non*, tra Eraclito e Democrito, tra natura che illude e ragione che incendia, sospeso come quella casa pensile sostenuta da fili invisibili a una stella (*Zibaldone*, f. 256 del 1° ottobre 1820, ed. Damiani 1998) tra la pietas della *Ginestra* e la dissillusione del *Pepoli*, tra finitudine e infinito, tra scienza del vero e consolazione del poetico, Leopardi indaga metodicamente gli opposti versanti di una natura che nel suo mistero di eloquenza e reticenza, suggerisce e confonde, ispira e delude.

Se da un lato il volto acronico, enigmatico e inespressivo della natura lascia attonito l'osservatore e lo spinge alla deprecazione, alla ironica lode della dismisura cosmica o all'invettiva contro la sua "pravità", dall'altro Leopardi non rinuncia alla ricerca di una parola che sfidi la bellezza inorganica di deserti, fiumi, rocce, vulcani e opponga al loro stare *ognor verde* la voce e lo sguardo dell'uomo, alla loro muta durata il suo essere "evento della contemplazione" (Ficara 1993, p. 227). La sua indagine si compie così attraverso la ricerca di "parole misurate" che restituiscano insieme l'universalità degli affetti e la loro irripetibile unicità, parole insieme moderne e antichissime capaci perciò di rinnovare il "primogenito di tutti" i generi, quello lirico:

proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e

coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo (*Zibaldone*, f. 4234 del 15 dicembre 1826).

Figlio inquieto del razionalismo settecentesco, Leopardi è in bilico tra la nostalgia per una chimerica voce naturale che proclami *la verità* e la ricerca di un nuovo codice che mitighi linguaggio filosofico e poetico; per lui tanto il mito, ridotto a casa vuota e inutilizzabile, quanto la filosofia hanno le armi spuntate: così, ha scritto Baldacci, il “sistema leopardiano” nei suoi esiti compositivi più alti, risponde a una logica che deflagra anziché concludere, una logica inverata dallo *Zibaldone*, sorta di *Encyclopédie* esplosa, non ordinabile secondo alcun principio guida, né tematico, né alfabetico, né cronologico – e dunque più vicino al modello critico bayliano che non a quello illuministico di Diderot e D'Alembert.

Questa disgregazione del sistema gnoseologico (detronizzato, secondo le osservazioni di Rigoni, dal suo ruolo di giudizio sul vero e sul falso, ma anche dalla scissione tra la verità poetica e il vero scientifico e filosofico, come intuito da Folin) è poeticamente compresa nella frattura tra il perpetuo canto di Silvia e l'ascolto silenzioso del poeta, separati – ha scritto Blasucci – da una distanza incolmabile come quella tra il paradiso e il momento in cui il vero fa strage di ogni illusione. Da un lato Silvia, rappresentante del *sentire* attivo, forte degli antichi (secondo le riflessioni zibaldoniane del 25 febbraio 1823), dall'altro il poeta moderno che ha sostituito all'azione l'auscultazione del *néant des choses*, del loro *fantôme affreux* (così Leopardi a Jacopssen, nella lettera del 23 giugno 1823). Incapace di percepire le cose, l'animo riflessivo si rifugia in uno spazio intimo e solitario dove cerca, attraverso le parole radianti degli *antichissimi* (Omero, Archiloco, Saffo), quell'energia primitiva che manca allo stile dei moderni: non si tratta, lo sappiamo bene, di un mero recupero di arcaismi o di venature classiche, ma di ritrovare gli armonici fondamen-

tali di una lingua eterna, capace di declinarsi anche su partiture melodiche affatto nuove e di rendere possibile la coincidenza tra una voce poetica colta di inizio XIX secolo e un io semplice, popolare, perenne. Non sarà, questa, la lingua delle rose e viole, bensì piuttosto l'intonazione libera dell'endecasillabo sciolto, modulata su canti popolari, echi notturni, rintocchi di campane e insieme attraversata da gridi militari, tintinnare di tazze di caffè e balli a ritmo di walzer, o ancora da schiocchi di fervidi baci della *Palinodia* e di *Aspasia*.

Leopardi, dopotutto, rifiuta la logica platonica di un pieno dominio del Logos sulla Natura e progetta un linguaggio nostalgicamente capace di far propri integrandoli i principi di natura; sogna una parola poetica che si spinga ai limiti delle sue possibilità, che non sia più lingua articolata in grammatica, e rifaccia – ma *di lontano* – il “canto antico” (Lonardi 1986 e 2005). Contestualmente anch'egli, come molti intellettuali settecenteschi (a partire dal Muratori) vagheggia una enciclopedia in cui le istanze razionalistiche intersechino quelle della *sensiblerie* e della naturalezza, evoca e piange un passato in cui poesia e conoscenza coincidevano, e articola la sua personale antropologia poetica (come l'ha chiamata Antonio Prete seguendo una intuizione di Fernando Bandini, per il quale ciò che “per i classicisti del tempo era letteratura, per Leopardi diventa antropologia”) a partire dall'assunto che poesia, respiro, ritmo siano – prima di ogni formulazione civile e dunque formale – la sorgente stessa della conoscenza umana, così come il fuoco è primo dato di civiltà (perfettamente coincidente con il logos, secondo il mito di Prometeo narrato nel platonico *Protagora*) pur essendo contestualmente l'elemento scatenante della corruzione e della decadenza.

Tuttavia questo assunto è contraddetto prima di tutto dalle forze naturali, che smentiscono l'impulso ordinatore dell'uomo con il loro imperturbabile silenzio, e anzi ne mummificano

gli sforzi linguistici ed ermeneutici riducendoli, come avviene nel caso dell'Islandese, a oggetto tra gli altri oggetti, degni di essere esposti in un qualunque museo d'Europa come attestazione di una civiltà transeunte. Ma l'assunto è confutato anche da una insospettabile reticenza dell'io che sente l'insufficienza delle parole sia quando devono dire la bellezza – così l'idillio in Leopardi naufraga in un trabocchetto, in un'apparenza che non mantiene le promesse, in un "aprile di facciata", secondo l'immagine di Ernst Bloch (ed. Boella 1994, p. 190) – sia quando a sfuggire a ogni tentativo di dicibilità è il vuoto, la noia, il disfarsi delle cose stesse nel formidabile deserto del mondo o negli spazi siderali.

La poesia leopardiana si presenta, sotto questo aspetto, come una coerente sfida al silenzio: contrapponendovi i rumori della storia e della civiltà, lo stormire dei venti, la spinta conoscitiva di Colombo, Ruysch e Mai, Leopardi tasta gli spazi di una parola poetica che ha perduto l'immediata efficacia della voce naturale e che è al contempo ostacolata dal suo primo strumento di azione: il sapere, la civiltà, il logos, l'eccesso di rumore della contemporaneità. Per questo, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi sogna una poesia dell'invisibile, per superare quel senso di esilio, di desolazione che la intralcia e che finisce per diventarne il nucleo propulsivo, ma in negativo. La lingua poetica dei moderni in effetti è simile a quella dei fanciulli che, coniugando i verbi irregolari, sbagliano per "esattezza di raziocinio" (*Zibaldone*, f. 4430 del 4 gennaio 1829): in essa la spinta verso l'astrazione e la generalizzazione è tale da condurre in errore, un errore che a differenza di quello di Colombo non produce alcun esito conoscitivo poiché deriva non da istanze concrete, sensibili, ma da quello "sforzo dello spirito metafisico" da cui la parola leopardiana vuole strenuamente liberarsi.

Per questo la ricerca dell'intelligenza della parola (per usare una espressione cara a Yves Bonnefoy) si afferma sul piano dell'indagine filologica, prima ancora che su quello poetico o fi-

losofico: quegli esercizi di filologia che Leopardi compie, quasi come esercizi spirituali quotidiani lungo tutto l'arco della sua riflessione zibaldoniana, come una dolente ricerca – nella lingua – delle radici immemoriali del poetico, di una traccia mnestica che rischiarando l'orrenda notte di Recanati e del mondo intero lo traghetti verso la limpidezza della parola *qualunque*, svelano un interesse costante e niente affatto marginale verso la favilla antica, verso la fonte misteriosa da cui trae origine la parola poetica. Così, nel giorno di capodanno del 1829, Leopardi riflette sull'uso comune a tante religioni di “conservare con grandissima gelosia il fuoco ne' templi”, un uso che avrebbe la sua origine nella “rimembranza [...] della difficoltà provata primitivamente per accendere il fuoco al bisogno, per conservarlo o rinnovarlo a piacere”: questo fuoco custodito nei templi sembra l'equivalente concreto del suono delle origini, preservato nei versi. Sembra, per dir meglio, “il *vau* dell'alfabeto ebraico”, ossia quel suono misterioso – privo di corrispondenza alfabetica – che per i latini è un *u*, una aspirazione, un suono sprovvisto di segno; perciò, spiega Leopardi:

da principio esso non fu scritto in niun modo, come nel lat. *amai* per *amavi*; poi scritto come aspirazione [...]; finalmente [...] scritto con quel medesimo segno che serviva all'*u*, ond'è avvenuto che nel latino maiuscolo il V sia ora vocale ora consonantico, e così l'*u* nel latino minuscolo” (*Zibaldone*, ff. 4290-4291 del 20 settembre 1827).

Questa aspirazione, questo soffio, questa traccia che si stenta a riconoscere, si sedimenta poeticamente – nel biennio 1827-1829, entro cui sono comprese queste riflessioni – nella figura di Silvia, l'assente per antonomasia, la fanciulla troppo presto scomparsa il cui nome porta nella sua radice etimologica le selve, la materia informe da cui il genere umano proviene, e che ha inscritto in sé quell'*u/v* che fin dal greco *byle* e dall'ebraico *hiuli* sembra pre-

sentarsi come l'origine sonora del mondo. Figura del principio, di un antico non più dicibile – ma forse ancora rammemorabile (Prete 2019) – Silvia è quel fuoco che si vorrebbe conservare nei nostri templi diroccati, e che lentamente si spegne lasciandoci infreddoliti e disillusi, ma soprattutto privi di parola. Questo suono, proprio come la figura della fanciulla scomparsa, sopravvive come traccia mnestica di una origine che il processo cognitivo non riesce a recuperare se non nella catena filologica, nella *liaison* di segni che si legano alle idee, e infine nel processo che, proprio grazie alla connessione di “tutte le cognizioni tra loro”, conduce dalla rete concettuale alla rete immaginativa. Dire *liaison* significa rievocare una nozione elaborata da Condillac come rete di segni e di idee a partire da cui si forma la memoria e, quindi, l'immaginazione: una nozione che diventa fondamento dello stesso procedere zibaldoniano, ma anche rischio di infinito concatenamento, che imprigiona e rende sterile il percorso conoscitivo (memoria che si autoalimenta, che su sé funghisce, con Montale). Leopardi è consapevole di questo rischio e ne ragiona il 6 aprile 1829, ricordando a se stesso la necessità dei limiti, poiché “chi non sa circoscrivere, non sa fare: il circoscrivere è parte dell'abilità degli ingegni, e più difficile che non pare”, è necessario se si vuole evitare che ogni libro

divenga un'enciclopedia, o [...] che un autore, spaventato e confuso dalla vastità di ogni soggetto che gli si presenti, dalla moltitudine delle idee che gli occorrono sopra ciascuno, si perda d'animo, e non ardisca più mettersi a niuna impresa (*Zibaldone*, f. 4484).

Lo studio delle etimologie (per quanto, rilevò Timpanaro, talora “azzardate”) è una delle risposte leopardiane a questa duplice esigenza di collegare e limitare, risalendo a una radice originaria che consenta di dare ordine alle idee, riconnettendole a quella impressione primitiva che per Leopardi è legata al suono e che

una volta fissata in parola “prende corpo, e quasi forma visibile, e sensibile, e circoscritta”. Solo collegando e circoscrivendo le idee acquistano fisicità e i suoni si fissano concettualmente in un processo che non è solo di mnemotecnica ma, più profondamente, di conoscenza: è ciò che avviene per esempio con la parola “nausea”, i cui suoni imitano a meraviglia l’uomo stomacato che “scontorce” la bocca e il naso – suoni che perdono tutta la loro efficacia e fisicità nella pronuncia francese di *nausé* e che al contrario si fissano concettualmente e poeticamente nella *liaison* etimologica con il greco ναῦς, e spiega la nausea come mal dei naviganti (*Zibaldone*, ff. 12 e 95).

Lo studio etimologico consente dunque quella intelligenza critica delle cose grazie alla quale Leopardi avvia il recupero dei “vestigi della remotissima antichità” nascosti nelle parole comuni, di quella “storia integrale” del mondo (l’espressione felice è ancora di Timpanaro) a cui lo avvicina, proprio tra il 1828 e il 1829, la lettura di Niebuhr e degli studi omerici di Wolf. Ritrovare quei vestigi e quella favilla equivale secondo Leopardi a “sperfezionare” la lingua poetica contemporanea (*Zibaldone*, f. 2352 del 20 gennaio 1822 e f. 4347 del 21-22 agosto 1828) cioè a percorrere all’indietro la storia dell’umanità e del suo incivilimento, se è vero (come leggiamo nella lettera a Giordani del 13 luglio 1821) che la storia delle lingue è poco meno che la storia della mente umana e dei suoi progressi. L’esito di questo sperfezionamento dovrà essere il recupero, illusivo e volontaristico, di una condizione in cui io e cosmo consuonino: l’unità racchiusa nella rinascimentale *anima mundi*, l’empatia cosmica araldicamente riassunta nel concetto di *stimmung* si tramutano nell’energia del leopardiano senso dell’animo – dove tuttavia l’originaria concordia naturale è sostituita dal gesto deliberato del soggetto che si proietta nel mondo, si accorda con l’altrui animo e ritrova nel linguaggio poetico quel respiro delle cose già evocato nella virgiliana sesta ecloga. Là il canto cosmogonico di Sileno era preghiera



d'ammirazione per gli atomi che si agglomerano nel vuoto dando origine ai quattro elementi costitutivi del cosmo empedocleo; ma quel canto diventava, poco oltre, quello degli argonauti che nelle selve invocano il compagno perduto Hyla, un canto in singolare assonanza con la *hyle* di quelle medesime foreste – che risuonano e restituiscono la melodia come un'eco alle stelle:

Namque canebat uti magnum per inane coacta  
 semina terrarumque animaeque marisque fuissent  
 et liquidi simul ignis; ut his exordia primis  
 omnia, et ipse tener mundi concreverit orbis;  
 [...]

His adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum  
 clamassent, ut litus “Hyla Hyla” omne sonaret (ed. Paduano 2016,  
 vv. 31-34 e 43-44).

Nella canzone *Alla Primavera*, Leopardi riavvolge la melodia di quel canto, rimpiangendo la “materna voce” che rese vivi fiori ed erbe e che oggi è solo “vano error de’ venti” in una natura a sua volta desertificata (non più foreste e boschi ma grotte, nudi scogli e desolati alberghi). Recupera cioè un sentimento intimo, un senso interno che, distinguendosi e precedendo ogni forma di ragionamento, “potrebbe essere la voce della stessa materia” (Arqués 1999), di una prima natura dei viventi che riscatta la *pesanteur* del pensiero razionale con risonanze che echeggiano l'antico e rifiutano le derive dello spiritualismo contemporaneo. Destata da quel canto, la nostalgia dell'infanzia – o “passione del ricordo”, secondo Madame de Staël – consola e ammonisce il lettore: nessun ritorno è possibile. Questa eco, questo respiro, secondo la felicissima intuizione di Andrea Zanzotto, proviene “dalla più antica forma ominide” e si protende “fino all'oggi su un'onda di elementi fonico-ritmici” che producono la magia dell’“eterno sussurro della foresta letteraria, vero fondamento an-

che di una storia letteraria” (2001, p. 437): i canti che, ancora nella ecloga VI, Apollo insegna ai lauri, vengono ricantati di valle in valle e trasmessi come un rintocco fino al *dolce concento* petrarchesco, fino ai cipressi che sussurrano al vento nella selva delle *Ricordanze*, fino al *cerececè* dell’augello zanzottiano.

Che cosa è mutato in questo passaggio? *L'ordo naturalis* ha lasciato spazio alla legge morale e civile, l'immediata concordia delle cose ha dovuto essere normalizzata da regole di misura ed equilibrio e perdendo ogni immediatezza è divenuta con la modernità gesto volontario, frutto di un ingegno teso a riordinare l'esperienza (Spitzer 1967). Dove l'armonia non è più immediatamente evidente, e chiede di essere riattata con ago e filo (l'immagine è ancora zanzottiana), occorrerà un nuovo motore della conoscenza, quello della *liaison des idées* grazie alla quale Leopardi non recupera l'origine perduta né la piange nostalgicamente ma intreccia un canto in cui conoscenza e poesia cooperano come cooperavano nel mito classico, in una intimità tale che inchiesta, interrogazione e speranza, azzardo metafisico e connessione emotiva delle cose sono tutt'uno, tra le istanze dell'intelletto e quelle dell'*alta pietade*, che trovano piena realizzazione nella prima *Sepolcrale*. Ed è, in effetti, l'“onda affettiva” a spingere e sostenere l'impulso teorico e, proprio come avviene nel *Canto notturno* (Ficara 2018), anche in *A Silvia* è la materia con i suoi bassi a essere sorgente dell'altissima interrogazione sulla verità: gli occhi ridenti e fuggitivi, il telaio rumoroso, gli orti profumati del maggio recanatese “premono” sul poeta prostrato con una forza affettiva da cui sorge l'impeto della vertiginosa interrogazione alla natura.

Quando sovviemmi di cotanta speme,  
 un affetto mi preme  
 acerbo e sconsolato,  
 e tornami a doler di mia sventura.

O natura, o natura,  
 perché non rendi poi  
 quel che prometti allor? perché di tanto  
 inganni i figli tuoi?

In entrambi i testi è centrale la spinta verso una domanda irrisolta: se in *A Silvia* essa, insieme alla “speme” che la incalza, precipita verso la materia, verso il basso, verso un vero finalmente ridotto a tomba ignuda (“All’apparir del vero / tu, misera, cadesti”), nel *Canto* quella medesima speranza viene trasferita a un alto altrettanto abissale, indirizzata alle stelle e alle nubi (“Forse s’avess’io l’ale / da volar su le nubi...”). In entrambi i casi si tratta di luoghi *antiteatrali*, senza limiti, fondali o sipari dove le parole vengono pronunciate con una “ritrosa arcana misura” (Ficara 1996a, p. 104) che trasfigura tanto Silvia quanto la greggia in quel sublime del *qualunque* di cui ha parlato Gilberto Lonardi: Silvia, il pastore, la greggia divengono così figure mitiche; le loro voci emergono da una antichità priva di storia e memoria, tramutando il *mai più* che contraddistingue la sorte umana in evocazione letteraria, in vita poetica, in nuovo mito, ma mito caduto, mito che si consuma nel movimento di ascesa/discesa in cui si gioca tutta la vicissitudine di *A Silvia* (racchiusa nei due verbi che la incorniciano assomigliandola al sorgere e tramontare della luna: *salivi/cadesti*).

Che precipiti come Silvia o s’innalzi come il pastore, il movimento è frutto di una immaginazione poetica, o meglio di una capacità di contemplazione che diviene motore di conoscenza, caricata di un ruolo ben più radicale rispetto a quanto teorizzato dagli *idéologues* francesi: per questo è legittimo parlare, con Lucio Felici, di “nuova energia mitopoietica”. Dopo aver rifiutato già nel dicembre 1826 i nuovi miti platonici che “cercavano l’oscuro nel chiaro, volevano spiegare le cose sensibili e intelligibili colle non intelligibili e non sensibili”, Leopardi avvia qui una

personale elaborazione del mito, rifondato non tanto a partire da un'immagine in sé, quanto da un processo di rammemorazione interiore che consente di recuperare la capacità di incanto tipica del tempo mitico: da questo punto di vista Silvia ha la medesima funzione dei santi a cui il cristianesimo intitola i suoi fasti, celebrandone (secondo la riflessione zibaldoniana del 3 agosto 1821) la memoria nel giorno a essi dedicati. Come San Giovanni diviene espressione di un preciso tempo dell'anno in cui svolgere attività agricole rituali (la mietitura, i falò sacrificali), così maggio (mese mariano per eccellenza) viene consacrato dalla memoria della fanciulla assente, perduta ma proiettata in ombra su una realtà che non la contiene più, proprio come succede nella mitologia antica e nella tradizione cristiana. Se San Giovanni è il solstizio d'estate, Silvia è il maggio odoroso. Il mito, razionalmente abbandonato già nel *Saggio sopra gli errori* e poi poeticamente discusso nella canzone *Alla primavera*, si insinua e ricostituisce qui in forma nuova, autobiografica, moderna, puramente memoriale e priva di quelle reticenze e di quel velame che ne caratterizzava la forma antica e insieme priva del valore di impostura cui l'illuminismo l'aveva ridotto. Ma si ricostituisce soprattutto in forma ultimativa: di Silvia, figura dissimulata della primavera, di un'origine che si sottrae, resta appena un soffio, il gesto di una mano che allude di lontano come "*hebel, fumo, vanitas*" (Lonardi 2020, p. 53). Come ha scritto Blumenberg a proposito di Prometeo (ed. Argenton 1991), anche Leopardi mette qui in scena il mito della fine di tutti i miti: la pietra che chiude il canto, cristallizzando il mito della fanciulla assente, apre a una nuova fase contraddistinta dalla piena coincidenza tra poesia e verità.